

Claudio Bacciagaluppi

Die »Pflicht« des Cellisten und der Generalbaß in der Romantik

Der Violoncellist, welcher im Recitativ nur die Bassnoten herunterstreicht,
verstehet die Pflicht seines Instrumentes nicht, oder ist höchstens ein Fiedler,
dem der Generalbass terra incognita ist.

AMZ 2 (1799/1800), Sp. 35

1. Einführung Auf der Gambe ist das mehrstimmige Spielen üblich, und eine Realisierung des Generalbasses auf diesem Instrument ist nichts Ungewöhnliches. Rezitative mit obligater oder ausdrücklich vorgesehener Gambenbegleitung finden sich beispielsweise in Bachs und Händels Werken. Es gibt aber zahlreiche Hinweise dafür, daß auch das Cello im Continuospiel eine harmonisierende Rolle übernahm. Im 18. Jahrhundert war das in Kammermusik und Ensemblespiel üblich: Corelli, Tartini und Veracini veröffentlichten Sonaten für Violine und »violone o cembalo«. Dazu sei auf die Studien von David Watkin oder John Lutterman verwiesen. Zum Ensemblespiel meint Johann Baumgartner in seiner 1774 veröffentlichten Cello-Schule:

»Il est bon de prendre les chiffres, lorsqu'on accompagne une Symphonie, ou un chœur. Lorsque vous accompagnés une Symphonie ou autre Musique pleine, il faut prendre les Notes dans l'octave d'en bas, s'il n'y a point de Contre-basse, & s'il y a occasion, prenez en aussi les accords, mais il faut savoir choisir«.¹

Weniger bekannt ist vielleicht, daß im 19. Jahrhundert diese Praxis noch lange weiterlebte, allerdings fast ausschließlich auf das einfache Rezitativ der *opera buffa* beschränkt.

- 1 Johann Baptist Baumgartner: *Instructions de musique, théorique et pratique, à l'usage du violoncello*, Den Haag [1774], S. 31. Vgl. David Watkin: Corelli's Op. 5 Sonatas: »Violino e violone o cimbalo«?, in: *Early Music* 24 (1996), S. 645–663; John Lutterman, University of California, Davis: »Cet art est la perfection du talent«: Improvised Solo Performance, the Accompaniment of Recitative, and Chordal Thoroughbass Realization on the Viol and Cello, unpublizierter Kongreßbeitrag, 12th Biennial International Conference on Baroque Music, Warschau 2006. Die Quellen für eine speziell auf das Akkordspiel ausgerichtete improvisatorische Praxis auf dem Cello reichen bis ins 19. Jahrhundert, wie die Lehrbücher von John Gunn und Bernardo Zaccagna zeigen: John Gunn: *An Essay, theoretical and practical, with copious [...] examples, on the Application of the Principles of Harmony, Thorough Bass and Modulation, to the Violoncello*, London 1802; Bernardo Zaccagna: *Metodo pratico per violoncello di accordi*, 2. Ausg., Firenze o. J. Eine erste Fassung dieses Beitrages wurde am 13. Kongreß der Società italiana di musicologia, Turin, 20.–22. Oktober 2006 gelesen. Ich danke Danilo Costantini, Anselm Gerhard, Rudolf Hopfner und Renato Meucci für die wesentlichen inhaltlichen Bereicherungen und die vielen zusätzlichen Quellenhinweise, die in den vorliegenden Artikel eingeflossen sind.

Dem Continuospiel auf dem Cello bei Rezitativen haben verschiedene Autoren ihre Aufmerksamkeit geschenkt: Arnold Schering (für Leipzig um 1900), Rudiger Pfeiffer und Gerhart Darmstadt (für deutsche Quellen aus dem 18. Jahrhundert), Erich Tremmel (für das 19. Jahrhundert in Deutschland), Clive Brown und Valerie Walden (Überblicke für das 19. Jahrhundert). Zur Situation in der italienischen romantischen Oper hat vor allem Adriano Cavicchi wichtige Beiträge geleistet.² Philip Gossett kann somit in seinem bemerkenswerten Buch zur Aufführungspraxis dieses Repertoires die Cello-Begleitung zwar nur kurz erwähnen, aber als anerkannte Tatsache schildern, während in einem jüngst erschienenen Überblick zur italienischen Continuo-Praxis auf Tasteninstrumenten Giulia Nuti nirgends das benannte Gebiet verläßt, mit der Begründung, daß um 1800 die Continuo-Realisierung bereits als eine abgestorbene Kunst gilt.³

Ich möchte hier einen Überblick über die Quellen zur Rezitativbegleitungspraxis auf dem Cello geben und anschließend einige aufführungspraktische Fragen besprechen. Ich wähle eine spezifisch italienische Perspektive, denn eine wichtige Annahme dieser Arbeit ist, daß diese Praxis ihren Ursprung sowie ihre spätesten Blüten in Italien gehabt hat.

2. Schriftliche Belege Bezeichnenderweise geriet die Erinnerung an einer Übertragung der Aufgabe der Continuo-Realisierung von der Gambe zum Cello nach 1800 in Vergessenheit. Während ein anonymen Beitrag der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* eine solche Amtsübernahme 1799 noch als selbstverständlich angibt, schweigen die Quellen im 19. Jahrhundert darüber, und Luigi Forino gesteht 1905 offen, daß er nicht weiß, ob und wie im 18. Jahrhundert das Continuo auf dem Cello realisiert wurde. Erst mit den

- 2 Arnold Schering: *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik. Studien und Wege zu ihrer Erkenntnis*, Leipzig 1936, Nachdruck Wiesbaden 1968, bes. S. 108–112, 196–205; Rudiger Pfeiffer: *Harmonisierende Rezitativ-Begleitung durch das Violoncello*, in: *Generalbassspiel im 17. und 18. Jahrhundert. Editionsfragen aus der Sicht vorliegender Ausgaben zum Jubiläumsjahr 1985*, Blankenburg 1987, S. 39–43; Gerhard Darmstadt: *Zur Begleitung des Rezitativs nach deutschen Quellen des 18. Jahrhunderts: Eine Dokumentation*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 19 (1995), S. 75–158; Erich Tremmel: *Notizen zur Generalbaßausführung im 19. Jahrhundert*, in: *Neues musikwissenschaftliches Jahrbuch* 4 (1995), S. 99–107; Clive Brown: *Classical and Romantic performing practice, 1750–1900*, Oxford 1999, S. 601–607; Valerie Walden: *One Hundred Years of Violoncello: A History of Technique and Performance Practice, 1740–1840*, Cambridge 1998, S. 260–269; Adriano Cavicchi: *Per una nuova drammaturgia rossiniana*, in: *Tancredi*, Programmheft, Pesaro 1982, S. 86–90; ders.: *Fortepiano, violoncello per accordi e contrabbasso: la versione autentica del »recitativo secco« rossiniano*, in: *La pietra del paragone*, Programmheft, Bologna 1986, S. 28–36.
- 3 Philip Gossett: *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*, Chicago 2006, S. 440–442; Giulia Nuti: *The Performance of Italian Basso Continuo: Style in Keyboard Accompaniment in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Alsdershot 2007, S. 127–132.

musikwissenschaftlichen Untersuchungen von Schering und später Watkin und Lutterman wird die historische Kontinuität wieder postuliert.⁴

Im 19. Jahrhundert selber wurde aber meistens das akkordische Cellospiel damit erklärt, daß das Cembalo um 1800 aus dem Theaterorchester verschwunden war. Ich konnte nur drei zeitgenössische Berichte von simultaner akkordischer Ausführung des Continuos auf Cello und Tasteninstrument finden: 1. Karl Spazier 1792 für eine italienische Oper in Berlin, 2. G. L. P. Sievers 1824 für italienische Aufführungen allgemein, und 3. Bernhard Štiastny um 1832 mit einem Bericht aus Prag. Die meisten Zeugen erwähnen eine Cellobegleitung als Ersatz oder in Abwechslung mit dem Tasteninstrument. Quarenghi und Forino implizieren jedoch auch, daß vor etwa 1820 Cembalo und Cello zugleich die Akkorde spielten. Michele Rutas Schilderung läßt leider diesbezüglich keine eindeutige Interpretation zu:

»Die Begleitung [des Rezitativs im 18. Jahrhundert] war äußerst mager, und beschränkte sich auf eine Kadenz am Cembalo lediglich um die Stimmen am Ton zu halten. Später, als das Cembalo im Orchester nicht mehr in Gebrauch war, überließ man die Begleitung des Rezitativs nur dem Cello und dem Baß; diese Instrumenten behielten den Namen 1^o cembalo.«⁵

- 4 »Mit diesem Amte hat die verstorbene Gambe dem Violoncello ein Legat vermacht«; Christoph Schetky der Violoncellist, in: AMZ 2 (1799/1800), Sp. 35. »Doveva il violoncello armonizzare o si richiedeva l'aggiunta del clavicembalo armonizzante? Su questo punto non siamo illuminati. Probabilmente il violoncello doveva armonizzare precisamente come nell'accompagnamento dei recitativi«; Luigi Forino: *Il violoncello, il violoncellista ed i violoncellisti*, 2. Ausg., Milano 1930 (1905), S. 333. Schering: *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik*, S. 107–110 (seine Annahmen zu Bach sind unhaltbar, jedoch gibt Schering wichtige Einblicke in die Leipziger Praxis um 1900); Watkin: *Corelli's Op. 5 Sonatas*, S. 650 (mit dem wahrscheinlich frühesten Beleg für die Ausführung des Continuo auf dem Cello, aus einem Reisebericht aus Italien 1657); Lutterman: »Cet art est la perfection du talent«.
- 5 »L'accompagnamento era meschinissimo, e ristretto a semplice cadenza al cembalo tanto da mantenere le voci in tono. Più tardi essendosi disusato il cembalo nella orchestra, fu affidato l'accompagnamento del recitativo solamente al violoncello ed al contrabasso, restando a questi strumenti il nome di 1^o cembalo«; Michele Ruta: *Ricordi pe' giovani compositori: Il Recitativo*, in: *La Musica* 2 (1877), H. 5, S. 2 f.: 2. Diese Erklärung bieten im 19. Jahrhundert verschiedene Autoren (die vollständigen Angaben zu den historischen Quellen sind im Anhang zu finden): 1847 Nicolai, 1877 Ruta, 1868 Gugler, 1870 Recitativo secco, 1883 Rockstro, S. 85, 1905 Forino, S. 334; aber auch in neuerer Zeit Ottmar Schreiber: *Orchester und Orchesterpraxis in Deutschland zwischen 1780 und 1850*, Berlin 1938, S. 272–274, Darmstadt: *Zur Begleitung des Rezitativs*, S. 136 und Brown: *Classical and Romantic performing practice*, S. 602. Zur Gleichzeitigkeit von Cello und Tasteninstrument: 1792 Spazier, 1824 Sievers, S. 226 f., [1832] Štiastny, S. 23, sowie 1877–79 Quarenghi, S. 331 und 1905 Forino, S. 334. Zum Cello als Ersatz oder in Abwechslung mit dem Tasteninstrument: 1803 Zustand der Musik in Mannheim, 1807 [Rochlitz], 1810 Beste und zweckmäßigste Art, 1811 Weber, 1824–1836 Recitativ, 1844 Gassner, S. 117–119, 1847 Nicolai, 1868 Gugler.

War also die Realisierung des Continuo beim Rezitativ auf dem Cello eine Praxis, die erst am Ende des 18. Jahrhunderts auftauchte?

Michel Corrette hält 1741 das Cello gerade deswegen für ein besseres Begleitinstrument als die Gambe, weil dank seinem obertonreichen Klang eine akkordische Begleitung nicht nötig sei; dies gilt auch für das Rezitativ. Robert Lindley, der englische Spezialist dieser Praxis nach 1800, hatte aber die Kunst der Rezitativbegleitung von seinem Lehrer Giacobbe (oder Jacopo) Cervetto gelernt, der seit 1739 in London wohnte und von dem es hieß, er sei darin unübertrefflich. Das ist vielleicht ein Hinweis darauf, daß sich diese Spielart früh und von Italien aus verbreitet hatte.⁶

Weitere Studien zu dieser Praxis im 18. Jahrhundert wären noch wünschenswert, um die Vorgeschichte zur hier besprochenen Zeitspanne erhellen zu können. Zahlreiche Quellen, vor allem gedruckte Schulen und Zeitungsberichte, belegen nämlich eine Realisierung des Continuo auf dem Cello bei Rezitativen in einer Zeitspanne von etwa hundert Jahren, zwischen 1770 und 1870.⁷ In dieser Zeitspanne sind drei Abschnitte zu unterscheiden. Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts tauchen erstmals in Deutschland explizite Belege zur akkordischen Rezitativbegleitung auf. Sie erscheinen in einer Zeit, wo kaum von einem Verschwinden des Tasteninstruments aus dem Opernorchester die Rede sein kann, und geben kein Hinweis darüber, daß die akkordische Begleitung auf dem Cello eine Neuigkeit wäre. Diese Praxis ist in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in ganz Europa belegt: in Großbritannien mit Lindley und Schetky, in Frankreich schon mit der Cello-Schule des Conservatoire, und auch in Italien, allerdings mit einer auffälligen Verzögerung sowohl im praktischen Nachweis als auch in der Theoriebildung. Die Belege aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts konzentrieren sich eindeutig auf Italien und auf ein älteres Repertoire und verschwinden schließlich ganz nach 1900. Eine italienische Perspektive ist insofern zweifach relevant: einerseits, weil seit der Restauration bezifferte Continuo-Stimmen fast nur für einfache Rezitative der italienischen *opere buffe* und *semiserie* überhaupt neu komponiert wurden; andererseits, weil sich da offenbar am längsten die Spieltradition erhalten hat.

6 »Ceux qui savent la Composition ont beaucoup plus de facilité pour accompagner le récitatif, quand même il seroient médiocres pour l'Execution car icy il n'est pas question de broder ou doubler et tripler les basses: il faut au contraire joüer les notes telles qu'elles sont écrites et que l'oreille soit attentive a l'harmonie«; Michel Corrette: *Méthode, théorique et pratique pour apprendre en peu de tems le violoncelle dans sa perfection*, Paris 1741, Nachdrucke Genf 1980 und Courlay 2001, S. 46. 1786 hieß es im *Public Advertiser*, daß »for the Accompaniment of the Recitative, no Violoncello could be more perfectly excellent than Cervetto's«; zit. nach Walden: *One Hundred Years of Violoncello*, S. 260.

7 Vgl. das Quellenverzeichnis im Anhang.

Ein eindrucksvolles Beispiel für die Beziehung zwischen *opera buffa* und Cello-Begleitung bietet Richard Wagners eigenwillige Annäherung an das Genre der komischen Oper, das *Liebesverbot* aus dem Jahre 1835. Neben zahlreichen begleiteten Rezitativen und gesprochenen Dialogen finden sich im zweiten Akt zwei Rezitative, welche nach Angabe der Partitur »auch bloß gesprochen werden« können, die jedoch für eine ausgeschriebene akkordische Cellobegleitung vorgesehen sind: die Dialoge zwischen Isabella und Dorella »Dorella, sieh'« (nach Nr. 8) und zwischen Isabella und Pontio »Vernimm, mein Freund« (nach Nr. 9).

Recitativ. (gesprochen)
Isabella.

Vernimm, mein Freund, um was ich dich jetzt bit.te: Vor heu.te Nacht wird Friedrich ein Patent, das meinen Bruder Claudio be.

Pontio.

trifft, hie.her be.stel.len; verschweig' es meinem Bru.der, such' mich dann auf dem Cor.so auf und gib mir's. Ver.

Isabella (wirft ihm eine Börse zu). Pontio (steckt die Börse ein). Isabella.

heim.li.chen? Das geht nicht! War.um nicht, Narr? O ja, es geht! Nun denn, be.acht' es wohl! Signor, lebt

(ab) Folgt der Dialog.

wohl!- Ich seh' euch die . se Nacht!

The image shows a musical score for Richard Wagner's opera *Das Liebesverbot*. It consists of four systems of music. The first system is a recitative for Isabella, with a cello accompaniment. The second system is a recitative for Pontio, also with a cello accompaniment. The third system shows a dialogue between Isabella and Pontio, with Isabella throwing a purse and Pontio putting it in his pocket. The fourth system shows Isabella following the dialogue, with a cello accompaniment. The score is written in German and includes lyrics for the characters.

ABBILDUNG 1 Richard Wagner: *Das Liebesverbot* (Richard Wagners Werke, Bd. 14), Leipzig 1922, S. 429

Eine scheinbare Ausnahme bildet die Tradition, die anscheinend auf Mendelssohn zurückgeht und bis zum Ersten Weltkrieg weiterlebte, Rezitative in Bachs Matthäuspassion mit zwei Celli zu realisieren. Diese Praxis wurde in Leipzig für die Matthäuspassion noch unter Arthur Nikisch aufrechterhalten; 1904/05 konnte Arnold Schering sie dort erleben. Wenn er jedoch die Tradition auf Stimmen zurückführt, die er der Zeit von Julius Rietz (1812–1877) zuschreibt, der in Leipzig in den 1850er Jahren aktiv war und früher in Darmstadt Mendelssohn begegnet war, irrt er sich vielleicht, denn Mendelssohn selber hatte 1841 auf diese Art die Matthäuspassion in Leipzig aufgeführt (für die Leipziger Aufführung enthielt die Orgelstimme überhaupt keine Rezitative). Mendelssohn setzte diese Begleitung auch in seiner Ausgabe von Händels *Israel in Egypt* ein. Dort läßt er noch die

Möglichkeit der Improvisation in den vier von ihm für zwei Celli gesetzten Rezitativen offen. Nicht nur in *Israel in Egypt* (die einzige gedruckte Händel-Bearbeitung Mendelssohns), sondern auch im *Solomon*, den er beim niederrheinischen Musikfest in Köln bereits 1835 aufführte, waren vermutlich zwei Celli am Continuo beteiligt (die Orgelstimme in Berlin beinhaltet nämlich keine Rezitative). Dies war vermutlich auch im 1838 aufgeführten *Joshua* der Fall, dessen Orgelstimme leider verschollen ist. Mendelssohns Continuo-Instrumentierung gehört zu seinen Bestrebungen, mit den Worten von Klaus Niemöller, entgegen romantischen Bearbeitungen »die historische Originalgestalt Händelscher Oratorien wieder in ihre Rechte einzusetzen«. Ich vermute also, daß Mendelssohn, ganz im Gegenteil zu Scherings Annahme, diese Art der Begleitung bewußt einsetzte, um dem Stück eine gewisse altertümliche Patina zu verleihen. Ähnlich dürften Marcells Rezitative in *Les Huguenots* von Meyerbeer getönt haben, wo die akkordische Stimme eines Cellisten (mit Kontrabaß-Begleitung) ausgeschrieben ist.⁸

Es scheint mir, daß gerade aus dem Wunsch, eine historische Praxis wieder herstellen zu wollen, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine unhistorische Continuo-Realisierung auf einem Tasteninstrument (das heißt auf einem modernen Flügel) allein eingeführt wurde. Eine Klavierbegleitung der Rezitative wurde 1863 bei Oratorienaufführungen durch Otto Goldschmidt in London eingeführt. 1879 war in Deutschland eine solche Begleitung in der Oper eine Neuigkeit:

»Die früher allgemein übliche, von den Italienern niemals ganz aufgegebene, Weise, das »parlirende« Recitativ nicht mit Akkorden der Violinen [also mit einer hinzugefügten tutti-Streicherbegleitung], sondern mit denen des Klaviers zu begleiten, wurde auch beobachtet, als die Patti unlängst in Hamburg in Rossini's *Barbier* auftrat. [...] Herr Kapellmeister Sucher begleitete die Original-Secco-Recitative oder Parlandos am Klavier und zwar ohne Fundament der Orchesterbässe.«⁹

- 8 »There are also two Violoncello parts for the accompaniments of the Recitatives to be found in the organ parts; I have written them likewise, in order to indicate to the performers (should they not choose to follow their own fancy) the manner in which I would place the chords«; Vorwort zu Georg Friedrich Händel, *Israel in Egypt*, hg. von Felix Mendelssohn, London 1845/46, zit. nach Tremmel: Notizen zur Generalbaßausführung, S. 102–103. Ich zitiere aus Klaus W. Niemöller: Felix Mendelssohn Bartholdy und das Niederrheinische Musikfest 1835 in Köln, in: *Studien zur Musikgeschichte des Rheinlandes*, Bd. 3, Heinrich Hüsch zum 50. Geburtstag, hg. von Ursula Eckart-Bäcker, Köln 1965, S. 46–64: 52–53; vgl. Hellmuth Christian Wolff: Mendelssohn and Handel, in: *Musical Quarterly* 45 (1959), S. 175–190: 184–186. Für diese Hinweise danke ich herzlich Samuel Weibel (Bern). Für die Quellen zur Aufführungstradition in Leipzig vgl. Brown: *Classical and Romantic performing practice*, S. 603–605 (auch zu Meyerbeers Stelle in *Les Huguenots*), und Schering: *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik*, S. 118.
- 9 »Its Accompaniment [of recitativo secco] never has changed. [...] The only modification of the original idea which has found favour in modern times has been the substitution of Arpeggios, played by the principal Violoncello, of the Harmonies formerly filled in upon the Harpsichord, or Organ – and we believe we are right in asserting that this device has never been extensively

Somit wurde langsam die Praxis des Tasten-Continuospiels wieder auf die (italienische) Oper angewendet, aber aus einem historischen Mißverständnis heraus wurde die Begleitung der Celli als ein reiner Ersatz für das fehlende Klavier betrachtet und dementsprechend verdrängt.

Daß diese Verurteilung der Cello-Begleitung als unzeitgemäß nicht der historischen Tatsachen entspricht, war den italienischen Musikschriftstellern und Cellisten des ausgehenden 19. Jahrhunderts noch bewusst.

»Die Ausführung des *recitativo secco*, wie man einst das *recitativo semplice* bezeichnete, war in der komischen Oper leicht, lebendig, reizvoll, durch die arpeggierten Akkorde des Cellos und Kontrabasses *al cembalo* unterbrochen, die deswegen diesen Namen trugen, weil sie bei dem *maestro* waren, die an diesem Instrument saß. Der Cellist und der Bassist *al cembalo* waren des bezifferten Basses kündig, was ihnen erlaubte, die Modulationen am Schluß jeder Rezitativphrase mit eleganten Verzierungen zu schmücken [...]. Sind die Sänger, die Rezitativ ausführen können, so selten wie weiße Fliegen, ebenso rar sind *violoncellisti partimentisti*. Mit der heutigen instrumentalen Polyphonie haben die Spieler eine rein mechanische Aufgabe, und niemand von ihnen glaubt es mehr nötig, Harmonie und Generalbaß zu lernen [...]. Elegante und berühmte Rezitativbegleiter waren die neapolitanischen Cellisten Zeffirino [Zeferino Cerami], Ciandelli [Gaetano Ciaudelli], Lovero [Carlo? Loveri] und [Domenico] Labocchetta, unvergleichlich in der Kunst, das Publikum mit varierten und geschmackvollen harmonischen Flüge zu amüsieren. Eine weitere Sparte italienischer Kunst, die heute weder blüht noch wächst.«¹⁰

adopted in any other country than our own. Here it prevailed exclusively for many years. A return has however lately been made to the old method by the employment of the Piano, first by Mr. Otto Goldschmidt at a performance of Handel's *L'Allegro* in 1863«; William S. Rockstro: *Recitative*, in: *A Dictionary of Music and Musicians* (A. D. 1450–1889) by eminent writers, English and foreign, hg. von Sir George Grove, 4 Bände, London 1898/99, Bd. 3, S. 83–86: 85. Zur Hamburger Rossini-Aufführung vgl. Begleitung der *Secco-Recitative* auf dem Clavier, in: *Leipziger AMZ* 14 (1879), Sp. 798. Die Begleitung durch Tasteninstrument und Streichbässe zugleich wurde in kirchenmusikalischen Werke beibehalten: »In älteren Oratorien, welche zum Heil der wahrer Kunst unsterblich fortleben, wird auch jetzt noch verlangt, daß die Rezitative in Verbindung mit dem Pianoforte und Kontrabass vom Violoncell begleitet werden«; Einiges über die Pflichten des Violoncellisten als Orchesterspielers und *Accompagnateurs*, in: *AMZ* 43 (1841), Sp. 129–133: 133.

- 10 »La esecuzione del *recitativo secco*, come altra volta si denominava il *recitativo semplice*, era nell'opera giocosa leggiadra, vispa, aggraziata, interpolata dagli accordi arpeggiali del violoncello e del contrabasso detti *al cembalo* perché stavano accanto al maestro che sedeva a questo strumento. Il violoncellista e il contrabassista *al cembalo* erano addottrinati nello studio del basso numerato, il che loro permetteva di adornare le modulazioni, ricorrenti al termine di ciascuna frase del recitativo, con eleganti fioriture [...]. Se i cantanti idonei ad eseguire il *recitativo secco* sono rari come le mosche bianche, altrettanto deve dirsi dei violoncellisti *partimentisti*. Coll'odierno polifonismo strumentale, i suonatori sono ridotti ad un ufficio meramente meccanico, e nessuno di essi trova più necessario lo studio dell'armonia e del partimento [...]. Eleganti e celebri accompagnatori del *recitativo secco* furono i violoncellisti napoletani Zeffirino, Ciandelli, Lovero e Labocchetta, incomparabili nel ricreare gli uditori coi più svariati e gustosi svolazzi armonici. È un altro ramo dell'arte italiana che ormai non mette più né fronde, né fiori«. Amintore Galli: *Forme liriche*:

Es wäre vielleicht einer weiterführenden Studie wert, die Cellisten Carlo Loveri, Zeferino Cerami, Gaetano Ciaudelli und Domenico Labocetta näher zu untersuchen. Luigi Forino gibt zu ihnen in seinem Cello-Handbuch nur spärliche Informationen (Zeffirino wird nicht einmal erwähnt). Kommt hier vielleicht eine spezifisch neapolitanische Tradition zum Vorschein? Gaetano Ciaudelli, den Forino als Cello-Lehrer in S. Pietro a Majella um die Mitte des 19. Jahrhunderts angibt, hat eine vielleicht mehr als zufällige Ähnlichkeit im Namen zu Gaetano Ciaurelli, einer der allerersten Cello-Lehrer im Conservatorio S. Maria di Loreto. Neapel hatte auf jeden Fall eine lange eigenständige Tradition im Streichinstrumentenspiel.¹¹ Familienbindungen und Hinweise auf aufführungspraktische »Schulen« bestätigen *longue durée* Phänomene, die aus dem 18. Jahrhundert mindestens bis 1850 weiterleben, als Schlüssel für eine aufführungspraktische Erforschung der Romantik.

3. Musikalische Quellen und indirekte Belege Wegen der verbreiteten Orchesteraufstellung, bei der die gesamte Continuo-Gruppe aus einer und derselben Stimme beziehungsweise aus der Partitur des Cembalisten gespielt hat, besitzen wir nur wenige musikalische Quellen, die als Belege für das besprochene Phänomen angeführt werden können.¹²

Haydns eigenhändige Partitur seiner Oper *Lo speziale* (1768) weist in einigen Rezitativen fremde Zusätze mit einer eigenartigen Generalbaß-Kurzschrift auf; diese typisch ungarische Partiturschrift verwendet Striche und Punkte, um Alt und Baß anzugeben.

Saggio storico e tecnologico: Recitativo semplice, in: *Il Teatro illustrato* 2 (1882), S. 122–123, 131–132, 148–151; 131–132.

- 11 Zu Ciaudelli siehe auch Robin Stowells Beitrag im vorliegenden Band, S. 70 ff. Gaetano Ciaudelli war Professor in S. Pietro a Majella 1844–1865 (Forino: *Il violoncello, il violoncellista ed i violoncellisti*, S. 383), Gaetano Ciaurelli wurde 1787 Cello-Lehrer ernannt, nach Michele Gallucci (1776–1779 und 1785–1787) und Domenico Franciscione (1779–1785); Michael F. Robinson, *The Governors' Minutes of the Conservatory S. Maria di Loreto, Naples*, in: *RMA research chronicle* 10 (1972), S. 1–97: 96. Zeferino Cerami war Cellist im Theater S. Carlo zu Rossinis Zeit, vgl. Cesare Corsi: *Un'armonia stupefacente. L'orchestra nei teatri reali di Napoli nell'Ottocento*, in: *Studi verdiani* 16 (2002), S. 21–96: 56, Anm. 147. Zur neapolitanischen Tradition vgl. Guido Olivieri: *Cello Playing and Teaching in Eighteenth-Century Naples: F. P. Supriani's »Principij da imparare a suonare il violoncello«*, unpublizierter Kongreßbeitrag, 12th Biennial International Conference on Baroque Music, Warschau 2006.
- 12 Zum gemeinsamen Partiturlesen der Streichbässe mit dem Cembalisten vgl. zum Beispiel für Italien zahlreiche Abbildungen von Pier Leone Ghezzi; Giancarlo Rostirolla: *Il »Mondo novo« musicale di Pier Leone Ghezzi*, mit Beiträgen von Stefano La Via und Anna Lo Bianco, Milano 2001, S. 87, 209, 237; auch Joseph Fröhlich erinnert seine Leser daran, daß »der begleitende Bassspieler, in der Regel der erste Contra Bassist und Violoncellist, gewöhnlich aus der Partitur« spielt; Joseph Fröhlich: *Vollständige Theoretisch-Praktische Musikschule*, Bonn [1810/11], IV. Abtheilung, S. 89.

Georg Feder erklärt dies damit, daß bei der konzertanten Aufführung der Oper in Wien 1770 ein Violoncello vielleicht die Akkorde arpeggierend gespielt hat (unter der Annahme, daß Cello und Kontrabaß *al cembalo* aus der Partitur zusammen mit dem Cembalisten spielten).¹³ Gerade wegen der Verwendung in einer konzertanten Situation könnte vielleicht die Partitur-Kurzschrift jedoch auch als Vorlage für einen Kopisten zur Ausschreibung der Stimmen für eine Quartettbegleitung angesehen werden. In diesem Falle wäre dies eine sehr frühe Quelle für eine solche Verarbeitung der einfachen Rezitative, wie sie sonst im 19. Jahrhundert anzutreffen ist.

Ausgeschriebene Cello-Stimmen finden wir im 19. Jahrhundert nur in den besprochenen Fällen von Wagner, Mendelssohn und Meyerbeer. Wenn direktes, musikalisches Beweismaterial hier, wie oft bei aufführungspraktischen Fragen, selten ist, dann wird die Erschließung aller schriftlichen Quellen umso wichtiger. Die Erwähnungen in Cello-Schulen und Zeitungsberichten sind ausdrückliche Belege für die akkordische Continuo-Realisierung auf dem Cello. Aber wenn einzelne Wortwendungen aus diesen Aussagen auch in einem anderen Kontext wieder auftauchen und die Möglichkeit solcher Aufführungsbedingungen als Interpretationsschlüssel verwendet wird, so können zahlreiche weitere Quellen als indirekte Belege hierfür gebracht werden.

In Wilhelm Heinses Roman *Hildegard von Hohenthal* unterrichtet Kapellmeister Lockmann seine privilegierte Gesangsschülerin Hildegard über die Kunst der Begleitung. Harsche Worte hat er für die schwere Continuo-Realisierung der Deutsche: »Wir Deutsche schweifen [in der Begleitung] oft aus. Es ist nichts unerträglicher, als das unaufhörliche Einhacken mit den Accorden«. Er preist als geeignete Instrumente »Lauten, Guitarren, Harfen und Flügel oder Fortepianos«. Nicht geeignet findet er die Orgel »mit ihrem anhaltenden Gepfeife« und behauptet schließlich: »Nichts ist ferner unerträglicher, als wenn die Violoncelle sich dabey hervorthun wollen, und den Zuhörern das Gehör zerhacken«. Die Kritik wird erst verständlich, wenn eine akkordische Realisierung auf dem Cello angenommen wird. Auch der Wortlaut der Cello-Definition nach Pietro Gianellis Musikwörterbuch von 1801 (in zweiter Ausgabe 1820) läßt uns aufhorchen:

»Questo strumento è più d'ogni altro atto all'accompagnamento di diversi pezzi tanto vocali, che istromentali, le qualità dei suoni, e i varj arpeggi che si praticano su di questo rendono un'armonia la più grata e piacevole«.¹⁴

¹³ Georg Feder: Zur Generalbaßschrift, in: Joseph Haydn. *Lo speciale* (Gesamtausgabe, Bd. 25.3), hg. Helmut Wirth, Kritischer Bericht, München 1962, S. 11 f.; und Helmut Wirth: Vorwort, in: Joseph Haydn. *Lo speciale* (Gesamtausgabe, Bd. 25.3), hg. Helmut Wirth, München 1958, S. VII f.

¹⁴ Wilhelm Heinse: *Hildegard von Hohenthal*; *Musikalische Dialogen*, unter der Mitarbeit von Bettina Petersen hg. und kommentiert von Werner Keil, Hildesheim 2002, S. 128–129. Ich danke Klaus Pietschmann (Bern) für den Hinweis. Pietro Gianelli: *Dizionario della musica sacra e profana*. Seconda edizione corretta ed accresciuta dall'autore, 7 Bände, Venezia 1820 (1801), Bd. 7, S. 108–109.

Adolphe Ledhuy spendet 1836 ironische Worte für die harmonische Nachlässigkeit bei der Begleitung durch Bässe »jeglicher Art« – bestimmt sind in erster Linie die Celli gemeint –, die sich geradezu rühmen, immer Dur zu spielen, wenn Moll angebracht wäre und umgekehrt. In München verlangten 1838 der erste Kontrabassist und der erste Cellist eine zusätzliche Entschädigung für die Aufführung von einfachen Rezitativen in den italienischen Opern. Wir können mit Erich Tremmel annehmen, daß der Cellist dabei die Akkorde realisiert hat. Auch Manuel García impliziert eine Realisierung auf dem Cello, wenn er in dem Kapitel über Rezitative seiner Gesangsschule schreibt, der *maestro al cembalo* oder die Bässe sollen die Dominantseptime bei der Kadenz erklingen lassen.¹⁵

4. Zur Technik der Begleitung Neben den Besetzungsfragen lassen sich, anhand der ausdrücklichen Anweisungen und der in Cello-Schulen und anderen Quellen abgedruckten Beispiele mit ausgeschriebenener Aussetzung der Cello-Stimme, einige weitere Fragen der Aufführungspraxis auflisten. Durfte der Cellist, um eines bequemen Griffs willen, den Akkord mit einem anderen Baßton als dem notierten bringen? Die Möglichkeit ergibt sich überhaupt erst aus der ständigen Mitwirkung des ersten Kontrabasses neben dem Cello, eine Besetzung, die heute selten anzutreffen ist.¹⁶

Wer auf den notierten Baßton besteht, gibt dem Spieler allerdings die Freiheit, den Ton eine Oktave tiefer zu bringen, um auf dem Instrument genug Raum für den Akkord zu haben.¹⁷

Baßton beibehalten, eventuell [1774] Baumgartner, 1792 Spazier, 1799 [Rochlitz], 1877–79 Quarenghi
Oktavversetzung

Freie Wahl des Baßtones 1784 Wolf, 1788 Kauer, 1804 Baillot, 1811 Fröhlich, 1827 Baudiot,
[1832] Štiastny, [1876] Furino

- 15 »À l'égard des basses de toutes espèces, ils sont exhortés à imiter l'exemple édifiant de l'un d'entr'eux qui se pique avec une juste fierté de n'avoir jamais accompagné une mélodie dans le ton et de jouer toujours majeur quand le mode est mineur, et mineur quand il est majeur«; [Adolphe Ledhuy oder Jérôme Meifred]: *Dictionnaire burlesque, oder Dictionnaire aristocratique, démocratique et mistigorieux de musique vocale et instrumentale: dans lequel on trouve des digressions sur l'hippiatrique, la gastronomie et la philosophie hermétique et concentrée [...]* publié en lanternois par Kri-sostauphe Clédeçol, Paris 1836, S. 104–105. Tremmel: *Notizen zur Generalbaßausführung*, S. 102, Anm. 4. Manuel García: *Traité complet de l'art du chant*, Paris 1847, Nachdruck Genf 1985, 2. partie, S. 63: »le maestro al cembalo ou les basses doivent, autant que possible, faire entendre d'avance [la 7e de la dominante]«.
- 16 Eine Ausnahme bildet eine Aufführung von Rossinis *La scala die seta* in Lugano (1. 5. 1983) mit Danilo Costantini, Fortepiano, Antonio Mosca, Cello, und Umberto Ferrari, Kontrabaß. Zu den technischen Fragen vgl. auch Walden: *One Hundred Years of Violoncello*, S. 264–267, und Watkin: *Corelli's Op. 5 Sonatas*, S. 658–661.
- 17 Vollständige bibliographische Angaben sind im Anhang zu finden.

Die zweite Frage betrifft die Notwendigkeit, beim ersten Akkord dem Sänger die Note anzugeben. Nach Franz Joseph Fröhlichs Musikschule von 1811 wird diese Anweisung nicht mehr ausdrücklich wiederholt, jedoch gibt noch Guglielmo Quarenghi beim Anfangsakkord dem Sänger die Note an.

»Worauf [der Violoncellspieler] vorzüglich bey dem Studium der Harmonie sehen muß, ist, die verschiedenen Stellungen aller Accorde kennen zu lernen, damit er dann durch Übung die Fertigkeit erlangen kann, jene Stellung des Accords zu ergreifen, welche am besten dazu taugt, dem Sänger den Anfangston, so zu sagen, in den Mund zu legen.«¹⁸

Note dem Sänger angeben [1774] Baumgartner, 1788 Kauer, 1799 [Rochlitz], [1813] Schetky,
1811 Fröhlich, 1864 Phillips, 1877–79 Quarenghi

Freie Wahl der Noten im Akkord 1804 Baillot, 1827 Baudiot, [1876] Furino

ABBILDUNG 2 Guglielmo Quarenghi: Metodo di violoncello, Milano 1877–1879, S. 337

18 Fröhlich: Musikschule, IV. Abtheilung, S. 89.

Dies ist allerdings eine Anweisung, die zu den allgemeinen Prinzipien der Generalbaßbegleitung zählt; ebenso der folgende Punkt. Die meisten Quellen betonen, daß der Akkord so einfach wie möglich realisiert werden muß. Anscheinend versuchten jedoch viele Spieler, sich bei dieser Gelegenheit durch Improvisation zu profilieren. Wie in der Generalbaßpraxis überhaupt, sind hier die Italiener verzierungs- und improvisationsfreudiger als die Deutschen oder die Engländer, die ihre Aufmerksamkeit eher auf die harmonische Korrektheit lenken.¹⁹

»In Paris begnügt sich der, das einfache, mit dem Flügel begleitete Recitativ unterstützende, Violoncellist, bloß den Grundbass anzugeben; in Italien hingegen benutzen diese Leute die Gelegenheit (welche sich ihnen sonst selten, oder nie, darbietet), den Accord dieser Recitative zum Grunde zu legen und ihn, während der Sänger spricht, zu concertirenden Variationen zu verarbeiten, so, daß der Sänger, wohl oder übel, nicht selten gezwungen ist, mit der Rede inne zu halten, um dem Violoncellisten Zeit zur Beendigung seiner Passage zu lassen.«

Die fünfte Ausgabe von Grove's Dictionary gab, leider ohne Quellenangabe, ein Beispiel für die phantasievolle Begleitung von Robert Lindley, der in der italienischen Tradition geschult worden war.



ABBILDUNG 3 Nicholas Comyn Gatty:
Recitative, in: Grove's Dictionary of Music
and Musicians, ed. by Eric Blom,
5. Auflage, London 1954
(1. Auflage 1898/99),
Bd. 7, S. 72

¹⁹ G. L. P. Sievers: Über den heutigen Zustand der Musik in Italien, besonders zu Rom, in: *Cacilia* 1 (1824), S. 201–260: 226f. Die improvisatorische Freude des Cellisten wird unter anderem von Wilhelm Heinse in einer weiter oben zitierten Stelle aus Hildegard von Hohenthal gerügt; Heinse: Hildegard von Hohenthal, S. 129. Vielleicht kommt auch die Verzierungsfreude von Robert Lindley (siehe unten) von seinem italienischen Lehrer Cervetto: Lindley »used to accompany recitatives at the London opera house elegantly and fancifully, with brilliant arpeggio chords and delicately sustained notes«; E. Homes: A Ramble among the Musicians of Germany, o. O., 1828, zit. in Tremmel: Notizen zur Generalbaßausführung, S. 102, Anm. 5. Zu Lindley vgl. auch Gossett: *Divas and Scholars*, S. 440–442.

Möglichst einfache Begleitung	1774 Baumgartner, 1792 Spazier, 1796 Heinse, [1802] Raoul, 1811 Weber, 1824 Sievers
Improvisationen und Arpeggien befürwortet	1784 Schubart, 1804 Baillot, 1811 Fröhlich, 1827 Baudiot, [1832] Štiastny, 1882 Galli

Eine letzte Frage zur Generalbaßtechnik betrifft die Aufmerksamkeit, die der Cellist der Stimmführung widmen sollte. John Gunn schrieb 1802 eine – soviel ich weiß – einzigartige Harmonielehre und Generalbaßschule für Cellisten. Kein Zufall war es zudem, wenn der englische Übersetzer der *Méthode* von Baillot eine kurz gefaßte Harmonielehre vorausschickt. Sie ist wahrscheinlich nicht als Teil der allgemeinen Musiktheorie gedacht, sondern als spezifische Anweisung für Cellisten. Das französische Original schreibt seinerseits dem Begleiter vor, er soll »éviter les rencontres des quintes et des octaves dans ses accords«. In den Beispielen aus der Schule von Ferdinando Furino, entgegen der relativen Freiheit bei Quarenghi, sind die Akkorde etwas schulmeisterhaft fast durchgängig dreistimmig aufgeschrieben (Abbildung 4).²⁰

In folgender tabellarischen Aufstellung werden die wichtigsten Hinweise auf die Notwendigkeit ausreichender Tonsatzkenntnisse zusammengestellt, die in den verschiedenen theoretischen Quellen zu finden sind.

Der begleitende Violoncellist muß den Generalbass gründlich verstehen, damit er vollgriffig spielen kann.	1784 Schubart, S. 301
Für einen solchen Violoncellisten ist eine genauere Kenntnis des General Basses nothwendig.	[1788] Kauer ²¹
Der Violoncellist, welcher im Rezitativ nur die Bassnoten herunterstreicht, versteht die Pflicht seines Instrumentes nicht, oder ist höchstens ein Fiedler, dem der Generalbass terra incognita ist.	1799 Christoph Schetky der Violoncellist, Sp. 35
Vor allem muß [der Violoncellist] von der Harmonie und seinem Instrumente eine vollkommene Kenntniß haben. Ersteres ist um so nothwendiger, als öfters in solchen unbegleiteten Recitativen der bloße Baß, ohne die Bezeichnung mit Ziffern, angegeben ist.	1811 Fröhlich, S. 89
Für jeden Musiker sind theoretische Kenntnisse höchst zweckmässig, vorzüglich aber für den Violoncellisten; denn ein Rezitativ, wie es früher bei der italienischen Oper üblich war, durch Akkorde zu begleiten, erheischt wenigstens die nöthigste Wissenschaft der Harmonie.	1841 Einiges über die Pflichten des Violoncellisten, Sp. 133

²⁰ Gunn: *An Essay, theoretical and practical*. Pierre Baillot u. a.: *Exercises for the Violoncello, in all positions of the thumb; being a supplement to the method for that instrument by Baillot, Levasseur, Catel & Baudiot [...] Translated [...] by A. Merrick. To which is added a short introduction to harmony or thorough bass by the translator [sic]*, London [1832]. Pierre Baillot u. a.: *Méthode de Violoncelle et de Basse d'Accompagnement*, Paris 1804, Nachdrucke Genf 1974 und Courlay 2006. Ferdinando Furino: *Metodo completo per Violoncello*, 2. Ausg., Milano [1887] (1876), S. 101–105. Ich danke Gaetano Stella für die Anregung, dieser Frage nachzugehen.

²¹ Abgebildet in Darmstadt: *Zur Begleitung des Rezitativs*, S. 138.

Wo [diese Praxis] eingeführt ist, muß der Celloist einen bezifferten Baß zu spielen vermögen, was in früherer Zeit auch von jedem tüchtigen Celloisten verlangt wurde.

1844 Gassner, S. 118
in der Fußnote

Sotto questo titolo [dell'accompagnamento del recitativo] intendiamo trattare del basso cifrato o numerato che si trova ne' recitativi di alcune musiche tanto antiche quanto moderne. Il Violoncellista non deve ignorarle ed è perciò che non possiamo dispensarci dal parlarne. [...] Lo studio dell'Armonia sarebbe in vero un dotto fondamento, ed indispensabile allo studio dell'accompagnamento, ma pur troppo alcuni professori eseguono tali recitativi con la pura e semplice pratica.

[1876] Furino, S. 101

[Mit der heutigen Orchestermusik] nessuno di essi [suonatori] trova più necessario lo studio dell'armonia e del partimento.

1882 Galli, S. 131

Eine grundlegende Erkenntnis unserer Untersuchung ist, daß die Rolle des Cellisten als Teil des Continuos und als harmoniefähiges Begleitinstrument eine grundsätzlich andere ist als das heute verbreitete Bild des Cello als Melodieinstrument. In den Schulen finden sich seitenweise Akkordtabellen, die jeder Generalbaßschule entnommen sein könnten. Die Methode von Raoul ist diesbezüglich ein gutes Beispiel: Trotz der Knappheit seiner Beschreibung, bringt er als Übungsbeispiele gerade einige Oktav-Harmonisierungen und Kadenzen in den gebräuchlichsten Tonarten, die eine Quintessenz der Generalbaßpraxis vermitteln.²²

5. Abschließende Bemerkungen Die letzte Frage, die ich hier ansprechen möchte, ist die nach dem Repertoire, wofür sich eine solche Begleitung der Rezitative eignen würde. Während wir wenige Zeugnisse aus dem 18. Jahrhundert haben, sind hingegen die Beispiele aus den Quellen im 19. Jahrhundert meist gerade der älteren Literatur entnommen. Dies erklärt sich jedoch aus der retrospektiven Natur von Lehrbüchern und kann nicht als Beleg für die Praxis im 18. Jahrhundert genommen werden. Der kleinste Zeitabstand zwischen Komposition und Übernahme in einer Cello-Schule ist die Spanne von 33 Jahren zwischen der Premiere von Josef Myslivečeks *Gran Tamerlano* (1771) und der Schule des Conservatoire (1804). Die Anfänge der akkordischen Rezitativbegleitung im 18. Jahrhundert bleiben aber damit leider noch unklar. Štiastnys Beispielsammlung, meines Wissens die größte überhaupt, besteht leider gänzlich aus *exempla ficta* (oder aus Zitaten, die aber wegen des ausgelassenen Textes schwer zu identifizieren sind).²³

²² Vgl. Jean-Marie Raoul: *Méthode de violoncelle*, Paris [1802], Nachdrucke Genf 1972 und Courlay 2001, S. 41.

²³ Bernhard Štiastny: *Méthode pour le violoncelle. Deuxième partie*, Mainz [1832], Nachdruck Courlay 2006, S. 23–50. Für die vollständigen bibliographischen Angaben siehe Anhang.

PORPORA

CANTO

Violoncello e Basso

Credimi sì mio sole che da te vien là luce agli occhi miei

pen - sa pen - sa che sol tu sei del ca - den - te mio cor

vita e sostegno né ritrosia né sdegno potran far ch'io non t'ami ch'io ti

segua e si chiami che vi cino e lonta - no a te mag - giri e che per

te per te bel I. dol mio sos - pi - ri

ABBILDUNG 4 Ferdinando Furino: Metodo completo per Violoncello,
2. Ausgabe, Milano [1887] (1. Auflage 1876), S. 101f.

1804 Baillot	Pergolesi, <i>Serva padrona</i> (1733); Mysliveček, <i>Gran Tamerlano</i> (1771)
1811 Fröhlich	Holzbauer, Günther von Schwarzburg (1777)
1827 Baudiot	Mozart, <i>Don Giovanni</i> (1787)
[1832] Štiastny	16 Beispiele (<i>exempla ficta</i> oder unidentifizierte Zitate)
1844 Gassner	Graun, <i>Tod Jesu</i> (1755), ohne Aussetzung
[1876] Furino	Pergolesi, <i>Serva padrona</i> (1733); Porpora, »Queste che miri, o Nice« (<i>Cantate</i> op. 1, 1735); Cimarosa, <i>Giannina e Bernardone</i> (1781)
1877–79 Quarenghi	Rossini, <i>Barbiere di Siviglia</i> (1816)

Wenn wir die Aussage Baudiots wörtlich nehmen, können wir aber das Repertoire aus der napoleonischen Zeit hinzuzählen, mit Komponisten wie Fioravanti, Paisiello, Mayr, Cimarosa, Paer und Zingarelli. Otto Nicolai bemerkt 1847, daß die Rezitativbegleitung

»zu Mozart's Zeiten durch den Kapellmeister auf dem Clavier ausgeführt [wurde ...] Seitdem aber das Clavier aus dem Orchester verschwunden ist, wird diese Begleitung zweckmäßig durch einen Violoncell, der den Accord anschlägt (und also Generalbass verstehen muß) mit Verstärkung eines Contrabasses in der Grundnote, ausgeführt. [...] Auch Rossini im »Barbier von Sevilla«, Donizetti im »Elisir d'amore« und überhaupt Alle, die italienische Buffo-Opern geschrieben haben, wenden für die Recitativi secchi nur den bezifferten Baß (also dermalen das Violoncell) an«.

Und spätestens damit ist ein noch heute sehr wichtiger Teil des lebendigen Repertoires genannt.²⁴

Es werden sich bestimmt noch mehrere Beispiele und Belege zur akkordischen Rezitativbegleitung auf dem Violoncello in weiterer Forschung finden lassen. Ich kann mich damit begnügen, ein allgemeines Panorama skizziert zu haben. Ich möchte aber auch den Wunsch äußern, daß sich vermehrt »historisch« orientierte Interpreten praktisch mit dieser Möglichkeit der Besetzung für einen wichtigen Ausschnitt des italienischen Opernrepertoires auseinandersetzen.

Anhang Chronologisches Verzeichnis der gedruckten textlichen Quellen zur akkordischen Rezitativbegleitung auf dem Violoncello

Datum bibliographische Angabe | Wirkungsort | Anmerkungen

1771	Johann Georg Sulzer/[Johann Philipp Kirnberger]: <i>Allgemeine Theorie der schönen Künste</i> , Leipzig 1771–1774, Bd. 2, S. 484–485 Berlin Enzyklopädie-Eintrag »Harpeggio«
[1774]	Johann Baptist Baumgartner: <i>Instructions de musique, théorique et pratique, à l'usage du violoncello</i> , Den Haag [1774] Den Haag, Eichstätt Cello-Schule

²⁴ Vgl. die Tabelle zum Repertoire des napoleonischen *théâtre de cour* in Louis-Henry Lecomte: *Napoléon et le monde dramatique*, Paris 1912, S. 494 f. 1847 Nicolai, S. 133. Michele Ruta nennt 1877 ebenfalls Rossinis und Donizettis Opern: »Senza rimandare i giovani alle antiche partiture, potranno anche nelle moderne avere idea di questa specie di recitativi, i quali son quelli del Rossini nel *Barbiere*, nella *Cenerentola* ed in tutti i lavori semiseri e buffi del medesimo autore, come ancora nell'*Elisir d'Amore*, nella *Figlia del Reggimento*, ed in simili lavori del Donizetti«; Ruta: *Il Recitativo*, S. 2.

- 1781 Georg Joseph Vogler: Betrachtungen der Mannheimer Tonschule, 3 Bände, Mannheim 1778–1781, zit. in: Magazin der Musik, hg. von Carl Friedrich Cramer, Hamburg 1783–1786, Nachdruck 1971–1974, 1. Jg., 2. Hälfte, S. 791 | Mannheim | gegen die als italienisch bezeichnete Praxis
- 1784 Christian Friedrich Daniel Schubart: Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst, hg. von Ludwig Schubart, Wien 1806, S. 300–301 | Ludwigsburg | langer und »harpetschirender« Bogenstrich bei Rezitative
- 1784 Ernst Wilhelm Wolf: Auch eine Reise aber nur eine kleine musikalische in den Monaten Junius, Julius und August 1782 zum Vergnügen angestellt und auf Verlangen beschrieben und herausgegeben von Ernst Wilhelm Wolf, Herzogl. Sächs. Weimar. Kapellmeister, Weimar 1784, S. 52 | Weimar, Braunschweig | Cello und Kontrabass sollen nahe beim Cembalo sitzen
- 1788 Ferdinand Kauer: Kurzgefasste Anweisung das Violoncell zu spielen, Wien [1788] | Wien | Cello-Schule
- 1792 Karl Spazier: Noch etwas über die Oper »Darius« von Alessandri, in: Musikalisches Wochenblatt 1792, Nachdruck Hildesheim 1992, S. 145–147 | Berlin | einfacher Akkord, ohne Arpeggio
- 1796 Wilhelm Heinse: Hildegard von Hohenthal; Musikalische Dialogen, unter der Mitarbeit von Bettina Petersen hg. und kommentiert von Werner Keil, Hildesheim 2002, S. 128–129 | Mainz | Kritik an aufdringlichen Cellisten
- 1799 [Friedrich Rochlitz]: Über die Abschaffung des Flügels aus den Orchestern, in: AMZ 2 (1799/1800), Sp. 17–20 | Leipzig | Fortepiano dem Cello vorgezogen
- 1799 Christoph Schetky der Violoncellist, in: AMZ 2 (1799/1800), Sp. 35–37
- 1802 John Gunn: An Essay, theoretical and practical, with copious [...] examples, on the Application of the Principles of Harmony, Thorough Bass and Modulation, to the Violoncello, London 1802 | London | Erinnerung an einem nicht genannten Musiker (Cervetto?)
- [1802] Jean-Marie Raoul: Méthode de violoncelle, Paris [1802], Nachdrucke Genf 1972 und Courlay 2001 | Paris | Übungen zur Oktavregel und mit verschiedenen Kadenzen
- 1803 Beschluss des Auszugs aus dem Briefe eines Reisenden über den jetzigen Zustand der Musik in Mannheim, in: AMZ 6 (1803/04), Sp. 221f. | Mannheim | zu Peter Ritter, Fortepiano als Cello-Ersatz
- 1804 Pierre Baillot u. a.: Méthode de Violoncelle et de Basse d'Accompagnement, Paris 1804, Nachdrucke Genf 1974 und Courlay 2006 | Paris | Cello-Schule mit ausgeschriebenen Rezitativ-Beispiele
- 1807 [Friedrich Rochlitz]: Praktische Bemerkungen, in: AMZ 9 (1806/07), Sp. 805–811 | Leipzig | das »Geschäft« gehört zunächst dem Cellisten
- 1810 Welche ist für die Bässe die beste und zweckmäßigste Art, das einfache Recitativ zu begleiten?, in: AMZ 12 (1809/10), Sp. 969–974 | Leipzig | Cello und Fortepiano nicht zugleich
- 1811 Joseph Fröhlich: Vollständige Theoretisch-Praktische Musikschule, Bonn [1810/11], IV Abtheilung | Würzburg | Cello-Schule, die Beispiele teilweise der Schule von Baillot entnommen
- 1811 Giuseppe Scaramelli: Saggio sopra i doveri di un primo violino direttore d'orchestra, Triest 1811 | Triest | Warnung gegen allzu großer Freiheit bei der Rezitativ-Begleitung
- 1811 Gottfried Weber: Begleitung des Recitativs, in: AMZ 13 (1810/11), Sp. 93–97 | Leipzig | Cello geeigneter als Fortepiano zur Rezitativ-Begleitung
- [1813] Johann Georg Christoph Schetky: Practical and progressive lessons for the violoncello, London [1813] | London | Cello-Schule mit ausgeschriebenen Rezitativ-Beispiele
- 1824 G. L. P. Sievers: Über den heutigen Zustand der Musik in Italien, besonders zu Rom, in: Caecilia 1 (1824), S. 201–260 | Rom | in Italien, nicht in Frankreich, Cello und Klavier zugleich
- 1824–36 Recitativ, in: Pierer's Universal-Lexikon der Vergangenheit und Gegenwart oder Neuestes encyclopädisches Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe, 4. Auflage, 19 Bände, Altenburg 1857–1866 (1824–1836), Bd. 13, S. 897 | Altenburg | Enzyklopädie-Eintrag, Klavier oder Cello
- 1825 Rachele, Pietro: Breve metodo per imparare il violoncello, Milano [1825] | Schule, ohne Beispiele

- 1826 Charles Nicolas Baudiot: *Méthode de Violoncelle*, Paris 1827, Nachdruck Courlay 2006 | Paris | Cello-Schule mit ausgeschriebenem Rezitativ-Beispiele
- 1827 Frederick William Crouch: *A compleat treatise on the Violoncello*, London [1826] | London | Cello-Schule (basiert auf Baillot)
- 1828 Edward Holmes: *A Ramble among the Musicians of Germany*, [London] 1828, Nachdruck New York 1989 | London | zu Lindley
- [1832] Bernhard Štiastny: *Méthode pour le violoncelle. Deuxième partie*, Mainz [1832], Nachdruck Courlay 2006 | Prag | Cello-Schule; Cello und Klavier zugleich
- 1832 J. J. Friedrich Dotzauer: *Violonzell-Schule*, Mainz [1838] (1832), Verlagsnummer 2014, Nachdruck Courlay 2006 | Dresden | Cello-Schule, für das Rezitativ auf Baillot basiert
- 1841 Einiges über die Pflichten des Violoncellisten als Orchesterspielers und Accompagnateurs, in: *AMZ* 43 (1841), Sp. 129–133 | Leipzig | für Opern veraltete Praxis, aktuell für ältere Oratorien
- 1844 Ferdinand S. Gassner: *Dirigent und Ripienist*, Karlsruhe 1844, Nachdruck Straubenhardt 1988 | Karlsruhe | Cello und Fortepiano nicht zugleich
- 1847 Otto Nicolai: Über die Instrumentierung der Recitative in den Mozart'schen Opern, in: *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* 7 (1847), S. 133–135, und ders.: Antwort auf die Erwiderung des Hrn. P. T. J. P. Schmidt in Berlin, betreffend die von ihm instrumentirten Recitative in den Mozart'schen Opern, ebd., S. 233–234, 237–239 | Wien | als italienische Praxis
- 1864 Henry Phillips: *Musical and personal recollections, during half a century*, 2 Bände, London 1864, Bd. 1, S. 128 | London | Erinnerungen an Lindley, angeblich einziger Cellist, der die Praxis beherrschte
- 1868 Bernhard Gugler: Über die Wiedergabe der Secco-Recitative in Mozart's italienischen Opern, in: *Leipziger AMZ* 3 (1868), S. 283–285 | Stuttgart | Cello als Klavier-Ersatz
- 1870 *Recitativo secco*, in: *Musikalisches Conversations-Lexikon: eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften für Gebildete aller Stände*, begr. von Hermann Mendel, fortges. von August Reißmann, 11 Bände, Berlin 1870–1879, Bd. 8, S. 259 | Berlin | Enzyklopädie-Eintrag, veraltete Praxis
- [1876] Ferdinando Furino: *Metodo completo per Violoncello*, 2. Ausgabe, Milano [1887] (1876) | Neapel, Rom | Cello-Schule mit ausgeschriebenem Beispiele
- 1877 Michele Ruta: *Ricordi pe' giovani compositori: Il Recitativo*, in: *La Musica* 2 (1877), H. 5, S. 2 f. | Neapel, Mailand | für Rossini und Donizetti geeignet
- 1877–79 Guglielmo Quarenghi: *Metodo di violoncello*, Milano 1877–1879 | Mailand | Cello-Schule mit ausgeschriebenem Beispiele, für Rossini geeignet
- 1882 Amintore Galli: *Forme liriche: Saggio storico e tecnologico: Recitativo semplice*, in: *Il Teatro illustrato* 2 (1882), S. 122 f., 131 f., 148–151 | Mailand | veraltete Praxis, Namen hochgeschätzter Cellisten aus Neapel
- 1883 William S. Rockstro: *Recitative*, in: *A Dictionary of Music and Musicians* (A. D. 1450–1889) by eminent writers, English and foreign, hg. von Sir George Grove, 4 Bände, London 1898/99, Bd. 3, S. 83–86 | London | veraltete, typisch englische Praxis
- 1889 Wilhelm Joseph von Wasielewski: *Das Violoncell und seine Geschichte*, 2. durchgearb. und verm. Auflage, Leipzig 1911 (1889) | Deutschland | Cello-Begleitung in Gebrauch in Italien 1873 für ältere Opern, in Deutschland »seit Dezennien abgeschafft«
- 1905 Luigi Forino: *Il violoncello, il violoncellista ed i violoncellisti*, 2. Ausgabe, Milano 1930 (1905) | Rom | Erinnerungen an eigene Aufführungen
- 1922 Isaia Billé: *Nuovo metodo per contrabbasso*, Milano [1922] | Mailand | Kontrabaßschule; noch aktuell für das historische Repertoire

Inhalt

Vorwort 7

Daniel Leech-Wilkinson Early recorded violin playing: evidence for what? 9

Marianne Rônez Pierre Baillot, ein Geiger an der Schwelle zum 19. Jahrhundert.
Ein Vergleich seiner Violinschulen von 1803 und 1835 23

Rudolf Hopfner Nicolaus von Sawicki – Paganinis Geigenbauer in Wien 58

Robin Stowell Henryk Wieniawski: »the true successor« of Nicolò Paganini?
A comparative assessment of the two virtuosos with
particular reference to their caprices 70

Heinz Rellstab und Anselm Gerhard »Möglichst zugleicherklingend« – »trotz
unsäglicher Mühe«. Kontroversen um das Akkordspiel auf
der Geige im langen 19. Jahrhundert 91

Beatrix Borchard Programmgestaltung und Imagebildung als Teil
der Aufführungspraxis: Joseph Joachim 106

Renato Meucci Changes in the role of the leader
in 19th-century Italian orchestras 122

Claudio Bacciagaluppi Die »Pflicht« des Cellisten und der
Generalbaß in der Romantik 138

Lucio A. Carbone Fernando Sor and the Panormos: an overview of
the development of the guitar in the 19th century 156

Roman Brotbeck Aschenmusik. Heinz Holligers Re-Dekonstruktion von
Robert Schumanns Romanzen für Violoncello und Klavier 167

Namen-, Werk- und Ortsregister 183

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 192

SPIELPRAXIS DER SAITENINSTRUMENTE
IN DER ROMANTIK • Bericht des Symposiums
in Bern, 18.–19. November 2006 • Herausgegeben
von Claudio Bacciagaluppi, Roman Brotbeck
und Anselm Gerhard

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Roman Brotbeck

Band 3



Dieses Buch ist im Mai 2011 in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Gestaltet und gesetzt wurde das Buch im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es von der Firma Bookstation in Sipplingen am Bodensee auf *Alster Werkdruck*, ein holzfreies, säurefreies und alterungsbeständiges Werkdruckpapier aus dem Sortiment der Firma Geese in Hamburg. Ebenfalls aus Hamburg, von Igepa, stammt das Vorsatzpapier *Caribic cherry*. *Curious Particles*, ein Recyclingpapier mit Schmuckfasern, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy les Moulineaux/Frankreich her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe wurde von der Band- und Gurtweberei Güth & Wolf in Gütersloh gewoben. Fadenheftung und Bindung besorgte die Allgäuer Buchbinderei Kösel in Altusried-Krugzell. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Edition Argus, Schliengen 2011. Printed in Germany. I S B N 978-3-931264-83-3